149

DAVID LYNCH

filmoteca de Caja España

# escritos

Caja España
OBRA SOCIAL

# INTRODUCCIÓN A LA LECTURA DE “MULHOLLAND DRIVE”

**1. Opiniones encontradas: del enunciado a la enunciación.**

Por mucho que se conozca el cine de David Lynch, por muy preparado que vaya uno a verla, “Mulholland Drive” (2001) desconcierta e inquieta. Una reacción de rechazo parece ser inevitable entre ciertos espectadores y críticos que suponen que la enrevesada estructura del filme no es nada más que una especie de “boutade” planeada conscientemente por el director para darse importancia. Así, para Angel Fernández Santos (“El País”, 17 mayo 2001) el final de la película no es sino “un desenlace extravagante e indescifrable, hecho adrede para que haya apuestas sobre la solución del enredo, que el propio Lynch dice no conocer”.

Pero para otros muchos espectadores sucede que a la sensación de desconcierto debemos unir, querámoslo o no, la de la experiencia de haber sentido una absoluta fascinación: esas imágenes atrapan nuestra mirada y las escenas que configuran, por absurda que sea su ligazón, sugieren en nosotros experiencias y resonancias cercanas; sensaciones a veces percibidas o sentidas en sueños, pesadillas, deseos y miedos. Y es por esto que sospechamos entonces que ese puzzle, hecho de trozos o retazos narrativos, a modo de collage, que sin duda es “Mulholland Drive” no se rige por una absoluta incoherencia, por una arbitrariedad caótica y casual, que haría del filme algo ridículo y pretencioso, sin ningún valor estético o cultural.

Porque resonamos en esas escenas, porque nos vemos reflejados en ellas, aunque no sepamos decir cómo ni porqué; por eso intentamos desesperadamente asirlas en el mundo de la lógica cotidiana, someterlas al principio de realidad aunque, no obstante, la película en su conjunto se resiste pertinazmente a ello. Se resiste al tiempo que, en una especie de guiño perverso, lo fomenta: al presentársenos bajo los códigos del “filme noir”, de la película detectivesca, desencadenando en nosotros ese deseo de que el enigma sea resuelto, de que todo encaje, de que haya un significado final, una explicación y una respuesta.

La narración de casos resueltos por detectives surge en el siglo XIX, a caballo entre el romanticismo y el naturalismo. En los escritos de Edgar A. Poe, sin duda un buen referente a la hora de hablar de Lynch, hay un enigma inicial (el escarabajo de oro, los asesinatos de la calle Morgue) que desencadena un vertiginoso proceso deductivo, siguiendo tanto el método científico como el del investigador periodístico (los dos modelos de referencia para el detective decimonónico). De este modo, el azar acaba llevando al lector hacia una reconsrrucción de una cadena significante (el enigma era el eslabón perdido): un escarabajo fortuitamente encontrado es el significante que permite desentrañar un jeroglífico que acaba conduciendo a un tesoro.

Pero esta cadena significante en la que todo encaja lo hace debido a que sus conexiones lógicas aparecen ante el lector como hipertróficas y forzadas, encadenando coincidencias que remiten a una trama paranoica, a una estructura paranoide de la realidad; de tal modo que en el trayecto desde el enigma a su resolución se percibe la poderosa latencia de la locura, el crimen, lo pulsional y el goce; un universo oscuro que subyace con fuerza a la trama narrativa.

Pues bien en el cine de Lynch se ha roto ya el precario equilibrio de las narraciones de Poe: el trayecto no es deductivo detectivesco sino que es un recorrido hacia el goce, hacia esa locura que en las historias

de Poe se esconde tras la tenue capa de los significantes. La locura, su latencia y su posibilidad. Y eso que Lynch ha demostrado manejar perfectamente dos registros: el de la reconstrucción narrativa de la subjetividad y el sentido (es la serie que va de "El hombre elefante" a "Una historia verdadera") y su opuesto, la explosión de todo significado en tramas de tipo psicótico en las que el sentido desaparece en medio del vacio, dejando como estela los fragmentos de una subjetividad desestructurada (la serie que va de "Terciopelo azul" a "Mulholland Drive", pasando por "Carretera perdida").

En esta segunda serie, sobre todo en su culminación que supone ser "Mulholland Drive", nos encontramos con que la narración ha estallado y lo que vemos son sus fragmentos, colocados a modo de puzzle por una instancia enunciativa que se muestra, a través de este collage, como totalmente atrapada en la psicosis.

Luego de nada sirve, desde mi punto de vista, aplicar a esta película los criterios de la narración detectivesca, intentando recomponer esos trozos para obtener una historia lineal y completa. Esos intentos dan lugar a situaciones sin duda grotescas: "es interesante reseñar que el despiste del personal sí que sigue siendo descomunal; son más que elocuentes las conversaciones que surgen entre los grupos de espectadores al final de la proyección, donde con sus opiniones cada participante intenta desentrañar un argumento en teoría altamente complejo; es frecuente escuchar, *"yo creo que la rubia quería ser como la morena, de ahí la usurpación de la personalidad"*, *"pues yo pienso que la morena y el director pertenecen a una secta que..."*, o *"no..., el significado verdadero es que la rubia tuvo un* mal viaje *y la morena representa la droga"*. Aunque, finalmente, tampoco nos valga la opinión de este comentarista sarcástico, cuando opina que: "en realidad, las películas de David Lynch lucen unos argumentos muy sencillos y, por supuesto, más que alejados de esa confusión interna que se les atribuye; sus sinopsis son tan simples que evocan constantemente mil y una historias antes revisadas, (..), este *Mulholland Drive* no es más que un cuento agrio y crítico sobre los celos dentro de la pareja y, más en concreto, dentro de una relación lésbica en la que una, la guapa, la rica, lo representa todo (el éxito, el dinero, el poder y la fama) y la otra, la desvalída, la protegida, el fracaso; "como la vida misma", afirmó el propio director, perplejo de que su público no entienda la película (Juan Corral en: http://www.pasadizo.com/ peliculas2). Pero ni mucho menos se puede obturar la lectura del filme tan apresuradamente.

Y es que el problema de este enfoque estriba en que se limita a pensar lo enunciado (los fragmentos narrativos y las escenas que configuran el filme), olvidándose de la enunciación. Sin embargo es ahí donde hay que centrar el análisis: en el tipo de instancia enunciadora que nos propone el filme. En el cine, igual que ocurre en el teatro o en la literatura, la historia que se cuenta remite finalmente, por mucho que se vaya apoyando o sustentando en el punto de vista de unos personajes u otros, a una instancia omnisciente que, a veces bajo la forma de un "estilo libre indirecto", otras bajo la apariencia más concreta de "narración en primera o en tercera persona" o, también, bajo todas ellas a la vez, supone la existencia de un sujeto último, responsable del texto. No nos referimos por supuesto al narrador, mera figura textual, que a veces puede ser un personaje más -o bien quedar implícito en la misma estructura narrativa-. No, nos referimos a una instancia más profunda e implícita todavia que no es productora (o autora) del texto, sino que por el contrario es producida por él. Supone ser por tanto el producto mismo del texto, su

elaboración material: la del sujeto del inconsciente (tanto del autor o autores como del espectador o lector).

Y el caso es que en "Mulholland Drive" ese sujeto del inconsciente finalmente no está, ha estallado en mil pedazos que ahora flotan ante nuestros ojos. Lo que queda al final, puesto que el texto es incapaz de producir otra cosa son restos que permanecen en su superficie; por eso un texto como este debe ser leído al pie de la letra. De esta manera, al deletrear los fragmentos inconexos de una narratividad que ha sido incapaz de contener lo metafórico a un nivel subyacente, lo ímplicito (lo metafórico) se muestra como explícito y metonímico.

**2. Episodio piloto y guiños cinéfilos.**

Nuestra hipótesis es que en "Mulholland Drive" nos encontramos con un puzzle narrativo (trozos, fragmentos de una historia imposible de reconstruir linealmente) mezclados, bajo la forma de collage, con elementos que en otros filmes son metafóricos e inconscientes, subyacentes a la narración, pero que aquí han salido a la superficie argumental. No hay sujeto de la enunciación que haga posible una articulación de los dos niveles (metonímico / metafórico), de tal modo que la enunciación se muestra como una subjetividad desestructurada.

Por supuesto que en ese puzzle hay también restos y marcas de un Yo Autoral (al fin y al cabo Lynch pertenece a toda esa límea genealógica que va de las vanguardias a la posmodernidad). Mencionémoslas. Y en primer lugar hay que hablar de una marca autoral evidente: el humor. Y es que en esta película Lynch se ha permitido incrementar notablemente las dosis de humor, un humor hasta ahora implícito o inexistentes en sus filmes anteriores, más volcados en exclusividad hacia lo siniestro. Pero curiosamente ese humor se refiere a la parte del puzzle que tiene que ver con el personaje masculino, el director de cine Adam Kesher (Justin Theoux), que viene a ser precisamente el representante del autor en el filme. Esta parte de la película está atravesada por la burla y la ironía: irrisión del mundo del cine, de Hollywood, a modo de ajuste de cuentas pendientes con la industria, ya que la cadena ABC le encargó un episodio piloto para una serie con la que tratar de emular el éxito logrado en 1990 con "Twin Peaks", pero Lynch, les entregó algo tan arriesgado, según sus ejecutivos, tan fuera de los estándares televisivos, que los productores lo rechazaron, aunque Lynch convenció a Alain Sardé, productor francés y a Canal Plus para que compraran los derechos del material que ya había sido filmado y poder así filmar más material hasta convertirla en un largometraje. Lynch se refiere a su propia experiencia "al mostrar a ese director que debe claudicar ante los jerifaltes del estudio que ceden ante la presión de unos mafiosos que han invertido dinero en la película. Es el precio que debe pagar para llevar a cabo su filme. Un precio que Lynch dejó de pagar hace tiempo. Por eso decidió sacar adelante este proyecto en el que nadie creía, y cogió este episodio piloto de TV y le dio forma. Aunque en esta reconversión de serie de televisión en película de cine se nota el origen televisivo del proyecto. Por las historias que aparecen y desaparecen sin más" (Blai Morell en: http://es.movies.yahoo.com/db/f/8/4/8417-5.html ).

Luego por un lado la estructura del filme deja en parte ver su proceso de elaboración, que se refleja en cosas como la abundancia de personajes aparentemente anécdoticos, como el policía que interpreta Robert Forster, aunque esto, como todo en el filme esté abierto hacia una cierta polisemia, ya que podemos también decir que al desaparecer el policia en las primeras secuencias del filme desaparece, con él, la Ley (que hubiera hecho posible la represión

inconsciente y, con ella, la existencia de un material metaforizado). Lo mismo cabe decir de la multitud de situaciones entrelazadas: para algunos comentaristas son simple reflejo de su origen televisivo que hace que este filme "se parezca más a *Twin Peaks* que a *Carretera perdida"*; aunque la otra posible interpretación es que, haciendo de la necesidad virtud, y de manera no del todo consciente, Lynch ha logrado una extraordinaria composición en puzzle / collage.

Pero sigamos reconociendo otras marcas autorales, de tipo posmoderno, en el filme. Como por ejemplo los abundantes guiños cinéfilos, que van desde la obvia alusión a "Gilda" (Rita toma su nombre de la protagonista, cuando ve el reflejo de un cartel de la película) hasta las referencias a películas como "De entre los muertos" (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) y "Persona" (Persona. Ingmar Bergman, 1966) –presentes en el tema de los dobles personajes o la doble personalidad-;: o bien otras referencias más sutiles como la que tiene por objeto el bolso lleno de dinero de Rita que recuerda al que roba Marion Crane/Janet Leigh en "Psicosis"; o la carrera de coches entre jóvenes que provoca el accidente del comienzo y que parece extraída de *Rebelde sin causa* (1955). También está la reaparición de Ann Miller (Coco), una gloria del cine de Hollywood de la época dorada. De este modo, el filme también se construye con más fuerza como "cine dentro del cine", alternando el glamour y los tópicos hollywoodenses con la mostración del lado turbio y corrompido del negocio, ejemplificado en ese «bulevar de los sueños rotos» reflejado en libros como "*Hollywood Babilonia"· de* Kenneth Anger, con sus truculentas historias de vicios inconfesables, orgías y cadáveres olvidados en moteles de carretera: la triste historia de la carrera truncada de la ingenua canadiense Diane Selwyn (Naomi Watts), protagonista de los fragmentos narrativos que configuran la segunda parte del filme, sin duda alude a todo esto.

Asimismo el título guarda una obvia relación con el famoso filme de Billy Wilder, "Sunset Boulevard": la avenida, el boulervard que en vez de conducir a la realización de un deseo, al sueño de Hollywood, conduce directamente a la pesadilla y a la muerte. Pero, empezando precisamente por el principio, vamos analizar el título, algo sin duda muy imporntante en una película como esta.

**3. La estructura narrativa.**

*Pregunta: ¿De donde sacó el título de "Mulholland Drive"?*

David Lynch: Fue lo primero que se me ocurrió. La idea se generó a partir de esas dos palabras y de lo que, una vez juntas, me traen a la memoria. Conozco muy bien esa avenida de Los Angeles que atraviesa la ciudad por la cresta de las montañas, la he recorrido muchas veces por la noche. Para mí, las palabras Mulholland Drive equivalen a misterio (Dirigido nº 308, enero 2002).

Las películas de Lynch suelen unir dos palabras sin sentido, o sin otro aparente significado que una mera descripción: Hombre Elefante, Terciopelo Azul, Corazón Salvaje, Historia Verdadera o Mulholland Drive; aunque en realidad conllevan una especie de conflicto o dialéctica interior (Hombre versus animal, lo suave frente a lo mórbido, la ficción y la verdad, etc).

"Por un lado es sabido que drive también significa impulso o pulsión, y por otro Mulholland, apellido de un antiguo Director del Departamento de Aguas y Energía que se hizo célebre –de ahí la calle con su nombre- por salvar a Los Angeles de ser asolado por la sequía, pero a la par que escondía un escándalo de corrupción de intereses egoìstas que mancillaban todo ese

buen apellido de hombre entregado a su comunidad" (Bruno Z. Moya. "Blue Velvet, o del ansia como eje de un título". En: Trama y Fondo nº 14, 2003) –este episodio de corrupción mafiosa fue recogido pòr Polanski en su filme "Chinatown" (1974)-.

Drive como pulsión desatada, conecta con la carretera perdida, vacía solitaria y oscura, donde emerge el azar y la muerte en forma de accidente como en "Corazón salvaje". Carretera pulsional de un trayecto sin ley ni orden, un viaje sin sentido que remite a la locura, a la pérdida de subjetividad, a una experiencia de la nada, una impotencia de la mirada y a una imposibilidad para fundar las palabras en lo real. Y por eso, para situar en ese marco el filme, hay que recordar cómo para el psicótico no existe la diferencia, que rige la realidad, entre el cuerpo y su imagen: ambas cosas se confunden, se ponen a un mismo nivel.

En cuanto al arranque de la película al presentarnos unas parejas bailando en una fiesta pop –visión nostálgica de la década de los cincuenta, tan querida por el director– que se desdoblan en otras idénticas y en siluetas sobre un fondo chillón, no siempre coincidentes, nos sitúa ya ante una realidad dislocada entre el anacronismo y la impostura de su dinamismo juvenil y el siniestro desajuste de un fondo abigarrado y desconcertante, Esos jóvenes se lanzan al abismo (¿son los mismo de la conducción suicida que provoca el accidente?) como Betty se lanza a su trayecto desde la ingenuidad pueblerina a la perdición en la gran ciudad.

La primera cita a "Carretera perdida" aparece en la escena postcréditos, en la limusina con los ojos de los faros (y los enrojecidos de los pilotos posteriores) deslizándose en la oscuridad vacía, hacia el encuentro con el azar y la muerte. Nos adentramos así en la sinuosa estructura narrativa del filme.

Esta ha sido intrepretada por la mayoría de los comentaristas a partir de la suposición de que un Autor Consciente ha fabricado dicha estructura. Así, ha sido postulado que "el director juega a ordenar –al fin y al cabo, poner un principio y un final es de lo que se trata esto de contar historias– de manera no habitual (cronológica) dos posibilidades de una misma historia", o bien que "casi las dos primeras horas, a pesar de responder aparentemente a la lógica (más allá de las excentricidades habituales de su mirada), vendrían a ser una recreación mental de una conciencia que no puede o no quiere aceptar la realidad... Realidad que, contra todo pronóstico, aparece reflejada precisamente en la parte más «irreal» del film, esa media hora final que tanta controversia ha despertado. De esta manera, lo que en un principio parece ser la historia de Betty y Rita, y sus intentos de descubrir quién es realmente esta última, deviene finalmente en el retrato de Diane Selwyn, una joven actriz perdida en ese «mundo de los sueños», de pesadillas más bien, hecho en realidad de promesas incumplidas" se trate de una «segunda oportunidad» maquinada por la psique de la protagonista que justifica los elementos ilógicos que jalonan su relato (de la escena de la cafetería y del vagabundo de cara ennegrecida, así como de la función de ambos elementos en la trama, el espectador podrá elucubrar hasta decir «basta») y las confusiones de personalidad (tan habituales en los sueños), así como la patente estética de la falsedad que caracteriza al arte cinematográfico, donde, como se suele decir, «todo es mentira»: desde los nombres arquetípicos tan habituales en Lynch (Betty, Rita, los hermanos Castigliane...) a los igualmente tópicos personajes a los que designan" (Francisco J. Ortiz en: http://www. gigamesh. com/ criticascine/ mulhollanddrive.html).

Pero insistimos, no se trate de reconstruir un enunciado descolocado por un autor que juega con nosotros. Si esto fuera así estaríamos simplemente ante un jerogrífico o crucigrama más o menos sofisticado y no ante un texto artístico. Debemos asumir que este refleja, a nivel de la enunciación, una subjetividad desestructurada y lo único que podemos hacer a partir de ahí es ir deletreando las huellas de la misma en la superficie del Texto.

Las dos mujeres Betty (Naomy Watts), aspirante a actriz, y Rita (Laura Harring), la sobreviviente amnésica de un accidente automovilístico, son el eje del `puzzle que constituye la primera parte. Betty incitará a una búsqueda sobre quién es Rita y de qué huía. Iniciando así un trayecto lineal, este sí, que va desde la inocencia que arrastra Betty desde su Ontario natal hasta su sistemática destrucción: "Tanto es así que sus buenas intenciones por ayudar a Rita a descubrir su verdadera identidad terminarán siendo el inicio de su propia pérdida hasta el desmembramiento final" (Walter Ch. Viegas).

Junto a estas dos mujeres (que en realidad remiten a la imposibilidad por representar a la Mujer, al enigma femenina metaforizado por el relato), está el hombre, un ridículo cineasta, cornudo y manchado de restos de pintura rosa, que se deja manipular por los mafiosos y que, en la segunda parte lo sabremos, está dominado por su madre Coco Lenoix (Ann Miller). Hombre débil, ridículo, en la estela de esa masculinidad sobrepasada que emerge ya en su primer filme "Cabeza borradora". Añadamos que el resto de los hombres son en general pèrsonas mayores (que remiten a una figura partenal) y a la vez mafiosos, corruptos y manipuladores, peones de una estructura paranoica donde no hay centro ni ley, salvo ese ridículo cow-boy. Esta serie de personas mayores, masculinas, está formada por los mafiosos que quieren producir la película, el ya mencionado paleto *cowboy* y sus secuaces, sobre todo el enano *freak* que parece vivir en la *habitación roja de "Twin Peaks"*, Finalmente. Como figuras aparentemente protectoras y paternales están esos viejecitos que acompañan a la protagonista en el avión: pero cuyos rostros se transformarán en decrépitas máscaras de terror.

Y haciendo el efecto puzzle con esas dos historias principales están las otras historias menores, que se entrelazan siempre con la primera y la segunda parte, como la del asesino a sueldo, una escena que según algunos comentaristas sobra: "es ridículo que Lynch malgaste quince minutos en un personaje secundario solamente para presentar sus características de asesino a sueldo (una escena jocosa, y que consigue la algarabía de los presentes, en la que el susodicho asesina a un chulo engominado, a una gorda histérica y a un tonto mental para intentar conseguir que todo parezca un accidente)". Este divertido sketch permite enlazar en la segunda parte con la escena de la cafetería en la que Diane le encarga al asesino a sueldo que mate a su ex amante, apareciendo así de nuevo el bolso con el dinero y la llave, el paciente del psicoanalista, la referencia al nombre de Betty (en la chapa de la camarera), el mendigo, la caja azul... y finalmente la siniestra pareja de viejecitos.

Citemos también a la pareja de la cafetería (un psiquiatra y su paciente) que busca monstruos tras las tapias (una aparición que recuerda a *Candyman* (*Candyman*, 1992) de Bernard Rose, o las locas que habitan el barrio donde Betty va a iniciar su exitosa carrera cinematográfica, que remiten a la siniestra figura materna de Coco. Está también la gente que trabaja en la industria con la presencia en el grupo de productores de Tony Krantz, un manager televisivo responsable de series como "Felicity") y con quien Betty representará una escena literalmente incestuosa.

Pero sobre todo hay que mencionar el fantasmagórico club "Silencio", especialmente la escena de la interpretación del tema de Roy Orbison -un cantante del que ya utilizó Lynch su tema "In Dreams" en "Terciopelo azul"-; "Crying" cantada en castellano por Rebekah del Rio, y la banda sonora del habitual Angelo Badalamenti. Este club es "una visionaria metáfora sobre la representación, y en concreto sobre la audiovisual, (..) un club en el que ocurren todos los milagros con justificación poética, en el que se empieza a doblar la lógica de la trama, en el que tiene lugar un alumbramiento que concluye con un pliegue de la propia historia, la muestra consecutiva de acciones que no calificaré como anteriores o posteriores, pero en las que se realza su naturaleza de obra cinematográfica (..). El eje central, la tesis del film, puede encontrarse en esta antológica escena del club Silencio. Allí, Betty y Rita presencian un extraño espectáculo teatral en el que un anfitrión se encarga de develar la ficción misma a la que están asistiendo. "No hay banda" dice mientras se escucha la música grabada del espectáculo / película. Es así como un trompetista o una cantante pueden dejar de tocar o morir en escena y el acto continuar escuchándose sin interrupción, "show must go on". Lynch nos enfrenta así con la característica de constructo del cine: una superficie hecha con fragmentos de imágenes, sonidos, historias, diálogos y personajes cuya organización es decidida por el director. En una película que se centra en Hollywood (y relata la trastienda de actrices, directores, castings, sets de filmación, etc) lo que se aniquila es la manera hollywoodense de narrar. La naturaleza de signos que posee cada una de las diferentes instancias con las que se estructura un film es puesta en primer plano para indicarnos que estamos presenciando una ficción y que nada dentro del universo de la película está haciendo otra cosa más que lo que el director indica" (Walter Ch. Viegas).

Análisis acertado si no fuera porque de nuevo se centra en lo enunciado olvidando la enunciación: cuando ambas mujeres entran en el club, la cámara se coloca a enorme distancia de la puerta y emprende un loco travelling hacia ella a ras del suelo. Cámara desatada, loca, propia de una enunciación desestructurada.

Y por eso a partir de ahí viene su absorción por el agujero negro de la caja, desapareciendo todo sentido mediante la pérdida de la mirada y, por supuesto, de la palabra. Si en "Carretera perdida" la transformación del personaje que encarnaba Bill Pullman era un golpe de efecto central, "*Mulholland Drive"* se revela como un trabajo «hermano» de aquel otro filme de 1996 a través de esta especie de recuperación del recurso de la llamada «fuga psicogénica».

**4. Apostilla final: las mujeres.**

O mejor dicho la Mujer Imposible de representar. Eliminada ya totalmente la referencia masculina, más allá de la ridícula parodia del director de cine o de algún personaje masculino secundario, "Mulholland Drive" se centra en una descripción esquizoide de lo femenino que sigue la línea iniciada por "Terciopelo azul". Recordemos cómo en este filme lo femenino aparecía ya bajo la dualidad rubia / morena: Sandy (Laura Dern) es rubia, aparece sin maquillar, simple, luminosa, durante el día, con padre policía, novio formal y deportista y que se relaciona verbalmente con Jeffrey (Kyle Mac Lachland); mientras que Dorothy (Isabella Rossellini) es morena, maquillada, compleja, oscura, mórbida, aparece en la noche, tiene un marido secuestrado y mutilado, un amante delincuente y mantiene una relación sexual con Jeffrey, que está atrapado entre esas dos figuras de la efigie femenina.

Pero Dorothy deviene en imagen convencionalmente materna en la secuencia

final, con su hijo recuperado jugando en el parque a plena luz del día (ella está luminosa y diáfana) mientras que Sandy aparece como un fantasma: su rostro emerge de la oscuridad la primera vez que la vemos y a partir de ese momento es ella la inductora del trayecto supuestamente detectivesco (lanza hacia el goce y el peligro al protagonista masculino).

En “Carretera perdida” hay también dos figuras femeninas una rubia y otra morena, interpretadas ambas por Patricia Arquette, y un hombre qie ante el enigma del sexo femenino se vuelve literalmente loco. En estos filmes previos los protagonistas masculinos se pierden por completo en el enigma irresoluble de lo femenino, en el laberinto de su sexo, mientras que en “Mulhollnad Drive” esa instancia masculina, perdida y desestructurada, está ya literalmente del lado de la cámara, en la posición enunciativa.

Por eso cuando la Mujer Imposible de mirar, Imposible de representar abre la Caja de Pandora la cámara literalmente es atrapada por ella, es subsumida en su interior.

*LUIS MARTIN ARIAS.*

# BIOFILMOGRAFÍA

## de DAVID LYNCH

Nació el 20 de enero de 1946 en Missoula, Montana (EE.UU.). Pasó su infancia viajando de un Estado a otro debido al trabajo de su padre que era, según algunas fuentes investigador científico, pero según otras agente forestal (su abuelo fue agricultor). Ya a los 2 meses de nacer su familia se trasladaría a Sandpointe (Idaho) lugar donde viviría tan solo 2 años. En esa época nació su hermano. Los traslados se suceden: Spokane (Washington), donde nace su hermana; Boise (Idaho) y Alexandria (Virginia), donde comienza a acudir a la Escuela Superior. Respecto a esta época Lynch ha declarado lo siguiente: "Recuerdo mi infancia afectuosamente. Estaba hecha de viejas y magníficas casas, avenidas arboladas, el camión de la leche y un grupo de amigos con los que construía fortines. Era un mundo de sueño: cielo azul, estacas en torno al jardín y mástiles de cerezo... Habiendo crecido en ese mundo perfecto, otras cosas producían un brusco contraste..". Escenas idílicas del American Way of Life que parecen plasmarse en el inicio de "Terciopelo azul" o en la angelical llegada a Los Angeles de Betty en "Mulholland Drive".

Pero hay otros mundos, más oscuros. Su experiencia en un barrio violento de Filadelfia le inspiró para rodar su primer largometraje "Cabeza borradora" en 1977.

Antes, en 1964 empieza a estudiar Arte en Boston y después de un año abandona los EEUU para trasladarse a Europa con la intención de permanecer al menos durante tres años. Pero pronto acaba decepcionado del Viejo Continente ya que no encuentra aquí su fuente de inspiración para su labor pictórica. Regresa a América y empieza a desempeñar múltiples oficios hasta que a punto de cumplir los 20 años fue admitido en la Pennsylvania Academy of Art de Filadelfia. Respecto a sus inicios en el mundo de la pintura ha declarado: "Nunca soñé con ser director de cine. Pero un día me pareció ver que algo se movía en uno de mis cuadros y sentí como una ráfaga de viento que se colaba por la ventana. Eso me hizo pensar en combinar sonido y movimiento en mis pinturas. Y, aunque eso suene a algo de película, es muy diferente. Trabajé durante un mes en una animación de un minuto que luego proyecté sobre una pantalla esculpida y con eso participé en un concurso de pintura experimental mientras estaba en la Academia de Artes Plásticas de Pensilvania. Allí se habría terminado mi incursión por el mundo del movimiento y el sonido, pero una persona que vio lo que había hecho me dio dinero para que hiciera una pintura con movimiento para su casa. A partir de un extraño incidente, eso llevó a que terminara haciendo un cortometraje titulado "The Alphabet", en el que combiné actores de carne y hueso con animación. Con eso y un guión conseguí una beca del American Film Institute para hacer cine. Creo que el destino siempre juega un gran papel en nuestras vidas y así fue en la mía. No sé cómo he llegado hasta aquí. Pero lo cierto es que siguen dándome luz verde para que haga mis proyectos" (Dirigido. Nº 308 - Enero 2002).

Su primer largometraje, "Cabeza borradora" (1977) fue adquirido por Ben Barenholtz, uno de los principales distribuidores de cine alternativo y underground. A partir de ese momento la película se exhibió en los cines de Nueva York, Los Angeles y San Francisco y se convirtió en un auténtico título de culto. A la primera proyección asistieron 25 espectadores pero después el filme logró estar 5 años en cartel en Nueva York. Con el tiempo ha sido cada vez más apreciado y ha seguido reestrenándose con notable éxito.

No pasó mucho tiempo antes de que Lynch empezara a oír hablar de "El hombre elefante", una ópera rock que se representaba con gran éxito en los escenarios y estaba protagonizada por David Bowie. Bajo esta historia realizó su segundo largometraje, cuyo guión fue rechazado por varias productoras antes de que fuera a parar a manos de Mel Brooks. "El hombre elefante" obtuvo ocho nominaciones a los Oscar de Hollywood en 1980, incluidas las de mejor guión y mejor dirección.

Posteriormente, y tras un intento fallido de trabajar en los Estudios Zootrope con Francis F.Coppola, realizó su tercer largometraje "Dune", producido por Dino de Laurentiis, una adaptación de la novela de Frank Herbert sobre un mundo futuro, donde prevalece una mezcla de ritos ancestrales, desde las tradiciones árabes hasta las profecías cristianas o la mitología nórdica. La empresa fue considerada un fracaso de crítica y público en la época de su estreno, pero posteriormente ha sido rehabilitada como un trabajo muy interesante en el que se advierte el triunfo de la personalidad de Lynch.

Después de "Dune", consiguió convencer de nuevo a Dino de Laurentiis para que le produjera su siguiente largometraje "Terciopelo Azul". Esta película fue la consagración de David Lynch como director "de culto", consiguiendo un gran éxito internacional. Pasa a ser considerado como una rara avis, un cineasta capaz de

llegar al público más exigente y, al mismo tiempo, lograr la rentabilidad económica de sus atrevidas propuestas.

Pero de un modo totalmente imprevisto, Lynch da un giro extraño a su carrera y se dispersa en múltiples actividades, algunas de ellas muy alejadas del cine: publica regularmente una tira cómica en un periódico de Los Angeles, realiza anuncios para TV (como el del perfume "Opium"), retoma su actividad como pintor y publica un libro de fotografías e, incluso, trabaja como actor junto a la que estonces es su compañera sentimental, Isabella Rossellini.

En 1990, y en medio de esta dispersión, llega al fin su consagración entre el gran público cuando la cadena norteamericana de televisión ABC acepta producir la serie "Twin Peaks", que llegará a convertirse en uno de los éxitos más importantes en el mundo de la televisión. Algo insospechado hasta entonces, pero "Twin Peaks" demostró que en el banal mundo de las series encajaba la sofisticada, atrevida y singular propuesta de Lynch. Pero la realización de la serie le apartó demasiado del mundo cinematográfico que suplo plasmar en "Terciopelo Azul". Algo que se comprueba cuando en 1990 dirige "Corazón Salvaje" con la que consigue ser galardonado con la "Palma de Oro " del Festival de Cannes, ya que el filme no está a la altura ni mucho menos de la genial "Terciopelo Azul". Marcado por el triunfo y el reconocimiento, Atrapado en la maraña de su inicial éxito televisivo, Lynch intenta trasponer este modelo al cine con la oportunista "Twin Peaks: Fire Walk with Me" (1992), pero el filme consecha un gran fracaso en todo el mundo, tanto de crítica como de público. Pero  Lynch sigue cayendo en picado: la segunda temporada de "Twin Peaks" en TV pierde gas y, por si fuera poco, fracasa totalmente con sus siguiente serie "On the Air". Lynch declara: "el éxito te puede llevar a pasarte de listo mientras que el fracaso te libera porque piensas que has tocado fondo y ya sólo puedes ir hacia arriba".

El periodo 1992-96 fue una especie de travesía por el desierto: "cuando las estrellas se te ponen en contra, lo sientes en el aire. No podía hacer nada: no tenía ideas nuevas y percibía a mi alrededor vibraciones poco positivas". Tras este tremendo bache, en el que llega a perder por completo su credibilidad, en 1997 realiza "Carretera Perdida", una de sus películas más personales, una obra maestra en la que sorprendentemente (sobre todo en su magistral primera parte) retoma lo mejor de "Terciopelo Azul". La película divide por completo al público y a la crítica en dos grupos irreconciliables: el de los apasionados defensores de Lynch como un genio del cine y el de los detractores que ven sólo en él a un petulante impostor.

Sin embargo, dos años más tarde da a todos un auténtica sorpresa: estrena "Una historia verdadera" con la que obtuvo de nuevo un gran éxito de crítica y público, y cuyo protagonista Richard Farnsworth fue nominado al Oscar al mejor actor. David Lynch. Con esta película retoma el hilo dejado en "El hombre elefante" y asombra a los espectadores por su extraño y profundo humanismo y por su total verosimilitud narrativa.  Ahora hay acuerdo total: todo son alabanzas.

Al calor de ese éxito Lynch se permite hacer "Mulholland Drive", que es de nuevo una propuesta radical en la línea de "Terciopelo Azul" o "Carretera perdida". Pero, contrariamente a lo que había pasado con "Carretera perdida", el estreno de la última película de Lynch no sólo no ha dividido a la crítica y al público sino que, incluso, los elogios y aplausos son completamente generalizados, y ello pese a que sus constantes estilísticas y argumentales de tipo esotérico u onírico están aquí más presentes que nunca, servidas en bandeja

para que sus detractores aprovecharan la ocasión para vilipendiarlo, lo cual hasta hace poco hubiera sido suficiente motivo para echar abajo una película como esta. Pero no ha sido así: parece ser que a partir de *The Straight Story* (1999) las cosas han cambiado, para bien de Lynch y de sus admiradores.

Además de su faceta de realizador, Lynch es pintor, dibuja cómics y ha organizado espectáculos multimedia con el compositor Angelo Badalamenti. Entre sus cortometrajes y trabajos para TV hay que citar: 1966. Seis figuras (Six figures getting sick). 1968. El Alfabeto (The Alphabet). 1970 La abuela (The Grandmother). 1974. The Amputee. 1989 The cowboy and the frenchman (TV). 1990. American Chronicles (TV), Twin Peaks (TV) e Industrial Symphony Nº 1: The Dream of the Broken Hearted. 1992 On the Air (TV) y 1993. Hotel Room (TV).

**Largometrajes:**

1977. Cabeza borradora (Eraserhead)

1980. El hombre elefante (The Elephant man)

1984. Dune (Dune)

1986. Terciopelo azul (Blue Velvet)

1990. Corazón salvaje (Wild at Heart)

1992. Twin Peaks : Fuego camina conmigo (Twin Peaks: fire walk with me)

1997. Carretera Perdida (Lost Highway)

1999. Una historia verdadera (The Straight Story)

2001. Mulholland Drive (Mulholland Drive)

# PROGRAMA

## CICLO: “DAVID LYNCH”

### DICIEMBRE 2003

- **LEÓN:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12 (POLIGONO “LAS HUERTAS”)
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS “CLARIN” 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE**
**(excepto en ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

**CABEZA BORRADORA**
(ERASERHEAD)

EE.UU., 1976

B/N, 89 minutos

Guión: DAVID LYNCH

Fotografía: FRED ELMES y HERBERT CARDWELL

Música: FATS WALLER y PETER IVERS

Intérpretes: JOHN NANCE, CHARLOTTE STEWART, ALLEN JOSEPH, JEANNE BATES

La primera película de Lynch y, posiblemente la más radical y atrrevida de toda su filmografía. En ella se articulan ya las claves de su mirada, absolutamente única, sobre la vida, el sexo y la muerte, construyendo un ambiente claustrofóbico e inerrable. Hay que verla, no se puede contar esta película de culto, un filme extraño y admirable que nos sumerge en universos oscuros y nocturnos, mediante imágenes alucinantes y surrealistas que nos envuelven por completo. Universo desolado y postindustrial que ilustra unas secuencias que parecen transcurrir en la cabeza de un personaje incapaz de asumir su experiencia sexual.

Una pesadilla que continua las visiones de ciertas vanguardias históricas, tanto cinematográficas (Buñuel, Cocteau) como pictóricas (Bacon, el expresionismo, Dalí), pero que al mismo tiempo sabe conectar perfectamente con su época (el grafismo, el movimiento punk, el cine underground y la crisis de valores del posmodernismo). A destacar el gran trabajo fotográfico con un blanco y negro muy contrastado, escaso en gamas de grises. Claro-oscuros violentos y compulsivos, agresivos en su concepción del espacio visual, que conectan a la perfeccción con el marco sonoro, en el cual se perciben zumbidos, gorgoteos, chirridos, extraños ruidos entre metálicos y desgarrados, lejanas ululaciones y rugidos que configuran una compleja e inquietante sonoridad.

León: VIERNES 5

Palencia: JUEVES 18

Ponferrada: LUNES 15

Valladolid: MARTES 16

Zamora: MARTES 9

## EL HOMBRE ELEFANTE

(THE ELEPHANT MAN)

EE.UU., 1980

B/N, 120 minutos

Guión: CHRISTOPHER DE VORE, ERIC BERGREN y DAVID LYNCH basado en "The Elephant Man and Other Reminiscences" de Sir FREDERICK TREVES y en "The Elephant Man. A Study in Human Dignity" de ASHLEY MONTAGU.

Fotografía: FREDDIE FRANCIS

Música: JOHN MORRIS y "Adagio para cuerda" de SAMUEL BARBER

Intérpretes: ANTHONY HOPKINS, JOHN HURT, ANNE BANCROFT, JOHN GIELGUD

Filme de tono más naturalista que realista, aunque con un arranque perfectamente lynchiano y de pesadilla que pesa sobre el desarrollo posterior de esta historia: ese es el origen, de la película y de John Merrick, el hombre - monstruo que la protagoniza, un origen en el que el sexo se representa de manera teratológica y abismal. Así empieza esta historia llena de humanismo y desesperanza que recoge uno de los peores casos, documentados, de deformidad humana, la historia de un ser desdichado que será paseado de feria en feria. Es en una barraca, a finales del siglo XIX, cuando un médico encuentra a este monstruo absolutamente deforme que es exhibido como atracción.junto al entonces recién inventado cinematógrafo. Y es que este filme remite, en el fondo, a una reflexión sobre el propio cine.

Nacido perfectamente normal en Leicester en 1862, Merrick se iría convirtiendo en un ser deforme debido a una extrañísima enfermedad, aunque de inteligencia normal, incluso demasiado despierta. De este modo, en la época de la revolu-

ción industrial y tecnológica, cuando la ciencia pretendida hacer trasparente y legible el mundo, este ser humano se mostrará como una zona de sombra absoluta, invocando un mundo oculto que enlaza así, inesperadamente, con la imaginaría más propiamente lynchiana.

León: MARTES 9

Palencia: VIERNES 19

Ponferrada: MARTES 16

Valladolid: MIERCOLES 17

Zamora: MIERCOLES 10

**CARRETERA PERDIDA**
(LOST HIGHWAY)

EE.UU., 1996

Color, 135 minutos

Guión: DAVID LYNCH y BARRY GIFFORD

Fotografía: PETER DEMING

Música: ANGELO BADALAMENTI

Intérpretes: BILL PULLMAN, PATRICIA ARQUETTE, BALTHAZAR GETTY

Una película surrealista, morbosa, fascinantes y sugestiva. Un thriller turbador que se deja llevar por la lógica de pesadilla con un historia que va describiendo imprevistas derivaciones y desviaciones, al modo de una cinta de Moebius. El espectáculo lynchiano propone aquí un contrato exigente con el espectador: de entrada nos muestra una larga zona inicial en la que no ocurre mucho pero que hace temer lo peor, hasta que un golpe de timón nos conduce a una segunda parte, que es en realidad otra cinta, la cual durante bastante tiempo no parecem tener nada que ver con la primera.

Esa primera parte (una breve obra maestra que logra cimas insospechadas de temor e inquietud) nos muestra a un músico de jazz, un saxofonista que vive con su esposa una relación de ansiedad y sospecha, pues teme que esta tenga un amante. Recibe a la puerta de su casa una extraña cinta de vídeo. La cinta parece grabada en el interior de su propia casa. ¿Cuándo, por quién, con qué motivo?. Un escalofrío recorre al espectador cuando ve que a esa cinta suceden otras. Los actores interpretan esta primera parte como a ralentí aumentando la tensión, hasta que esta estalla en un golpe brutal. Después viene la dualidad de mundos, los espejismos y las escisiones esquizoides, con dos mujeres (rubia y morena) que en realidad son una y unos hombres completamente perdidos en el laberinto del sexo.

León: LUNES 15

Palencia: MARTES 16

Ponferrada: MIERCOLES 17

Valladolid: JUEVES 18

Zamora: JUEVES 11

**MULHOLLAND DRIVE**
(MULHOLLAND DRIVE)

EE.UU./Francia, 2001

Color, 145 minutos

Guión: DAVID LYNCH

Fotografía: PETER DEMING

Música: ANGELO BADALAMENTI, DAVID LYNCH , JOHN NEFF

Intérpretes: NAOMI WATTS, LAURA HARRING, PATRICK FISCHER, MICHAEL COOKE

La última película de Lynch en la que vuelve a su lado más surrealista y feroz, sin dejar de construir imágenes absolutamente fascinantes y bellas, poniendo en escena un espejo deformado en el que vernos reflejados. La trama de la película comienza en *Mulholland Drive*, carretera de Los Ángeles donde un accidente automovilístico permite escapar a quien iba a ser víctima de una agresión, una mujer amnésica, que adoptará el nombre de Rita. En su vida se cruzará Betty, una joven actriz que aspira a triunfar; y ambas se verán vinculadas a Adam Kesher, director arrogante que se ve presionado por la Mafia para contratar a una actriz llamada Camilla Rhodes. Entre las vicisitudes de estos 3 personajes estalla la mejor imaginería lynchiana, seductora, hipnótica y emocionante, que hace que prácticamente toda la película mantenga la misma sensación de excitación, misterio e incertidumbre, como si cada momento fuera el primero (y el último) de una historia estremecedora y conmovedora, sorprendente e inagotable, poblada a la vez por escenas frías y misteriosas y fogonazos que anuncian un fuego abrasador (como las prodigiosas secuencias de sexo, rodadas con especial sensualidad).

León: VIERNES 12

Palencia: MIERCOLES 17

Ponferrada: JUEVES 18

Valladolid: VIERNES 19

Zamora: VIERNES 12

www.cajaespana.es

Gráficas Lafalpoo, s.a.  Depósito Legal: VA-543-89

Caja España
OBRA SOCIAL